Валентин НЕПОМНЯЩИЙ

Под небом голубым

«Пророк» и его автор. К истории отношений

XVII
ТРИ СОНЕТА

И называется оно занятно: "Сонет" – с подзаголовком "сонет". То есть – и само сонет, и посвящено сонету, и ничего другого автор не хотел. Стихотворение превосходное: мастерское, безупречно респектабельное. Как на экзамене. О стихах, о стихотворной форме. О том, какие замечательные люди этой формой пользовались: семь поэтов, от "сурового Данта" до друга Дельвига. Один изливал в сонете "жар любви", другой облекал им "скорбну мысль", третьему эта форма необходима, "Когда вдали от суетного света Природы он рисует идеал" (*"Суетного"* – *"рисует"* – эффектно, но в общем строфа не из самых у Пушкина вдохновенных), и так далее. Красиво, стройно, точно и парадно-фрачно. Уверен: стихи эти никому не приходило в голову читать публично вслух, с эстрады.

Особенно это относится к двум катренам. В терцетах что-то немного меняется, голос теплеет. В заключительном теплота струится вокруг – конечно – имени Дельвига: какая-то домашность в строке "У нас еще его не знали девы", а рядом оттенок трепетности: "Гекзаметра священные напевы". Но вот предыдущее трехстишие, о Мицкевиче:

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

Эти строки как-то уж совсем выделяются – тем более после аккуратного четверостишия о том, как "Вордсворт его орудием избрал", – выделяются ощутимой вибрацией интимности, непринужденности – словно вдруг развязался скованный язык – и в то же время доверительной недоговоренности; это единственное в сонете место, где содержание не равно тексту, перерастает его, в нем что-то *происходит* – но что?

Конечно, и "певец Литвы" звучит в этом контексте с явной задушевностью (отсутствующей в "творце Макбета"), и "Таврида" – не просто география, а часть жизни – и своей, и автора "Крымских сонетов"; и "*мгновенно* заключал" навеяно восхищенной памятью об импровизациях Мицкевича, – все это так, все дает теплоту интонации, входит в ее состав – но где сам источник этой теплоты, очевидной и вместе таинственной? Стихи-то – не о Тавриде, не о Мицкевиче; они о сонете, о стихотворной форме, и источник вибрации должен быть где-то здесь.

Не здесь ли: "...в размер его стесненный Свои мечты мгновенно заключал"? Ведь и в самом деле: в сонете, посвященном сонету, сам сонет как форма до сих нор только *называется*, но *никак не характеризуется*, и в этом некая почтительная отчужденность; и только в одном этом месте отчужденность пропадает, автор мягко, чуть ли не нежно, прикасается к предмету, который воспевает: вот он, мол, какой, сонет, "*...размер его стесненный...*".

Я некоторое время кружил вокруг этого места, ощущая, как в детской игре: тепло, тепло... И вдруг сразу стало горячо:

Певец Литвы в размер его
стесненный
Свои мечты мгновенно
заключал.

Когда в объятия мои
Твой стройный стан я заключаю
.....
Безмолвно от стесненных рук
Освобождая стан свой гибкий...

В том локальном лирическом пространстве, которое образуется в эти месяцы всего несколькими стихотворениями и овеяно темой любви к Н.Н., такое не может быть случайным. Я не к тому, что совпадение сознательно: просто о любви он говорит языком поэзии, а о поэзии – языком любви: тоже своего рода "песнь песней". То, что происходит на белом листе бумаги, обдает пламенем интимного акта или объятия, а "другие милые... черты" музы просвечивают в образе возлюбленной так же неоспоримо, как в "барышне уездной" или "неторопливой" княгине.

Так, может быть, из этих интимных глубин поэзии-любви, любви-поэзии и выплыла тема *сонета* – строгой и изысканной стихотворной формы, которая есть образец сочетания свободы с самоограничением, полета чувств с порядком в мыслях, вдохновения с трудом и расчетом; формы, требующей от стихотворца того же, чего от мужчины требует супружество? Формы, таившей себя в онегинской строфе и вдруг выступившей открыто, со скромной парадностью сватовства?

(Окончание.
Начало в №№19-20, 21,22, 23, 24, 25)

"Чем кончился "Онегин"? – Тем, что Пушкин женился".

Чем кончается лирика Пушкина-жениха перед творческим и жизненным (в преддверии свадьбы) рубежом Болдинской осени?

Двумя сонетами подряд: 7 июля – "Поэту", 8 июля – "Мадона".

И дальше, в течение ровно двух месяцев – ничего (если не считать единственной эпиграммы).

Два сонета – как два столба, ворота в другую, новую жизнь, на болдинский тракт.

В двух июльских сонетах ясно обозначены те самые основания "религиозности поэта": мотив творчества и мотив любви. Все в этих основаниях непросто.

В сонете "Поэту" (7 июля) связываются нити, идущие от совсем разных трактовок своего призвания: в "Пророке" и в "Поэте ("Пока не требует поэта"). Трактовок, как уже говорилось, едва ли не противоположных.

В "Пророке" преображение поэта в пророка совершается раз и навсегда, и "Бога глас" – тоже отныне и навсегда.

В "Поэте" Аполлон может требовать к священной жертве, а может и не требовать; божественный глагол звучит время от времени, в промежутках предоставляя возможность – если даже не законное право – быть всех ничтожней.

В "Пророке" поэт посвящается в посланника Единого Бога. В " Поэте" он – отродясь подобие языческого жреца или пифии, время от времени впадающей в транс.

В "Пророке" поэт посылается обходить моря и земли, жечь сердца людей – в "Поэте" он, наоборот, от людей бежит, дикий и суровый, на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы.

"Поэт" написан спустя год после "Пророка" и в споре с "Пророком" – приведшем к "бунту" ("Дар напрасный, дар случайный"). Сейчас бунт позади, он "снят", и мы можем увидеть отношения между "Пророком" и "Поэтом" в иной перспективе – которая делает очевидным, что эти стихотворения находятся в *разных измерениях*. "Пророк" – метафизическое событие, "Поэт" –. идейно-художественная концепция. "Пророк" – интуитивное озарение, "Поэт" – реакция разума. "Пророк" причастен онтологии творчества, "Поэт" – его психологии. У одного стихотворения голос задыхающийся, с явным хрипом, у другого – великолепный, тончайше разработанный ораторский тембр. "Пророк" написан пророком, "Поэт" – поэтом. И там, и там – своя правда: в "Пророке" библейски-сакральная, в "Поэте" – "натуральная" (близкая, повторю, *любому* поэту, чего о "Пророке" не скажешь. Когда-то давно, на одном из Михайловских праздников, вышел на эстраду Сергей Наровчатов – пришибленный какой-то, обиженный, раздраженный – и, конечно, прочитал "Поэта": всем *вмазал*).

И выражаются обе правды – вполне соответственно – в "терминах" библейских и антично-языческих.

Сонет "Поэту" с " Пророком" ни в чем не спорит, напротив: говорит с тою властью, какою поэт облечен в "Пророке"; "Ты царь...", "Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд" – так можно сказать только о раз и навсегда посвященном и рукоположенном ("Исполнись волею Моей"); отсюда же и "Дорогою свободной..." ("Обходя моря и земли"), и "свободный ум" (ср.: "Не Апостол ли я? Не свободен ли я?" – 1 Кор., 9, 1), и умение "Всех строже оценить... свой труд", и отсутствие потребности в "наградах" (пророк и "награды" – две вещи несовместные), и, наконец, "подвиг" – понятие из христианского лексикона, в сущности монашеское.

От "Поэта" ("Пока не требует...") в этом сонете, пожалуй, лишь пафос одиночества – но не только на берегах пустынных волн, в моменты служения Аполлону, а – всегдашнего, принимаемого как сущностный удел: "Живи один".

Сонет продолжает тему "Поэта и толпы", зерно которой было брошено в "Поэте ("Пока не требует..."). В "Поэте и толпе" раздражение било через край, переходя в ярость. В сонете – мужественное усилие воли: обрести власть над собой, уговорить и дисциплинировать себя (оттого и форма сонета), взять себя в руки, пусть до "угрюмства" (не отсюда ли блоковское слово пошло?).

"...Женюсь без упоения, без ребяческого очарования. Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей. Горести не удивят меня: они входят в мои домашние расчеты. Всякая радость будет мне неожиданностью" (Кривцову, 10 февраля 1831). "Но ты останься тверд, спокоен и угрюм". Сонет строится как оборонительное укрепление, долженствующее защитить "будущность": мой дом – моя крепость; в то же время его вызывающая интонация ("Поэт! не дорожи...") связана с надеждой на обеспеченность и защищенность личного "тыла". Ведь перед нами не абстрактная и для всех годная поэтическая декларация-манифест – это *личная* лирика, ее автор и герой – один такой на свете, один – автор "Пророка". Как жить такому поэту дальше, как иметь силы жить дальше, будучи пророком, но оставаясь поэтом,– попытка решить эту проблему и есть сонет "Поэту".

Попытка эта упирается, повторяю, чуть ли не в монашеский идеал подвижничества. Впрочем, слову "подвиг" придан эпитет "благородный" – в том оценочном смысле, который понятийному лексикону христианства чужд. "Система ценностей" сонета выведена из "Пророка", но художественная органика сонета, гордливо-аполлоническая пластика, твердость антично-стоического толка – от "Поэта".

И в финале сонета *треножник* дельфийской пифии – рядом с библейским *алтарем*, на котором библейский "огонь горит".

Этот огонь – третье пламя, горящее в лирике этого года:

***Твоим огнем* душа палима**

И делишь наконец, мой *пламень* поневоле

...алтарь, где *твой огонь* горит

Три языка пламени, конечно, не слиянны. Но и не раздельны.

На следующий день, 8 июля, мы попадаем в обстановку опять же чуть ли не затворническую: "В простом углу моем, средь медленных трудов... Пречистая и наш Божественный Спаситель... под пальмою Сиона".

"В... углу" обычно бывает икона. Но тут не икона – картина; и "Пречистая" – не Богородица, а "Мадона". Сонет, это ясно, наследует тему "рыцаря бедного", которому "Несть мольбы Отцу, ни сыну. Ни Святому Духу ввек Не случалось...", но который обходным, так сказать, путем был все же "впущен" "в Царство Вечно" милостью "Пречистой", оценившей его веру ("верен сладостной мечте") и любовь. Этот обходный путь повторен в последнем терцете сонета: "Исполнились мои желания",– говорится во множественном числе: стало быть, очевидно, Творцом ниспосланный вместо "картины" дар, "моя Мадона", вмещает в себя все.

Через несколько месяцев сонет напечатан; цензура отнеслась к нему спокойно (может, именно потому, что – не икона, а картина, не Божья матерь, а мадонна) – чего нельзя сказать о многих читателях прошлого и настоящего; бывают самые жесткие мнения, притом не только духовного, но и художественного порядка: "Неудача языковая неизбежно влечет за собой неудачу структурно-композиционную; если во второй строфе говорится о желании (одном!) лицезреть картину с Пречистой и Божественным Спасителем, то в заключительном пассаже сообщается об исполнении желаний (многих? всех?) о даровании Поэту образа Мадонны в лице возлюбленной жены. Что происходит в таком случае с образом Спасителя? Куда он исчезает и на кого накладывается? (Что значит: "на кого накладывается"? – ***В.Н.***) О пульсации в слове "желания" навеянного любовной лирикой (? – ***В.Н.***) и опасного в данном случае смысла говорить не приходится.

Насчет "неудач" сказано явно неудачно, и "желания" рассмотрены с действительно "опасной" в данном случае специфической заинтересованностью; вообще, попытки прямых наложений "церковности" на "словесность" (пользуясь словами из подзаголовка цитированной статьи) бывают поистине "опасны", дискредитируя, а подчас и забрызгивая грязью и ту, и другую, а заодно того, кто пытается такие наложения делать,– и не затрагивая Пушкина: он-то всегда сам производит с собою расчет.

Как это объяснить?..

Глубина проникновения Бога в его жизнь и судьбу, в его труд, а может быть, в каждый его шаг, и ответная глубина его религиозной интимности, сказавшейся в этих вот стихах, в этом сонете, – неимоверны, и на языке мирском, на языке светского художества, *невыразимы*. А он все же дерзает выразить – и дерзость эта также неимоверна: до кощунственной фамильярности. Он никогда не декларировал стремления "дойти до самой сути", но он почти всегда до нее доходил. Его влечет дойти до нее и здесь, – видимо, это было сильнее его.

И в выражении *сути* на грубом и немощном человеческом языке он отважился перешагнуть тот порог *иного мира*, ту грань иноприродности, которые *так*, таким вот образом перешагивать – метафизически опасно; как физически опасно совать руку в огонь (чей образ трижды посещает его в лирике этого времени). Осуждать этот шаг, "критиковать" или вообще оценивать его и то, как он сделан,– это похоже на реакцию священника, который в ответ на известие Андрея Карамзина: "Александр Сергеевич Пушкин убит на дуэли!" – воскликнул: "Как же это можно-с, ведь дуэли запрещены-с".

Я вовсе не возражаю батюшке по существу; просто дело в том, что "оценка" в данном случае была произведена самим поэтом; точнее, его интуицией. Творческим гением.

Сонеты "Поэту" и "Мадона", как уже сказано, написаны подряд, 7 и 8 июля; после них два месяца – ничего.

Первое, что возникает ровно через два месяца, 7 сентября (пятый день в Болдине), – "Бесы".

Первый приступ к ним был осенью прошлого года, и сначала стихи были о каком-то "путнике", они то шли, то плутали, меняли размер, снова меняли и, наконец, где-то на "одичалом коне", сами, как кони, стали, – и он оставил их. А вот теперь они вернулись.

Много лет назад я попытался бегло проследить, как он стремится указать набрасывающейся на него "бесовской" теме другую дорогу, направить ее по ложному следу, умалить ее лиризм. Личную тревогу он пытается то передать "путнику", то разбавить безличным "мы" ("едем, едем"), то аранжировать в фольклорном, сказочном духе, да еще под названием "Шалость". Но тема все же настигла его, – как хандра, что "Поймала, за ворот взяла" (восьмая глава романа заканчивается тоже здесь, в Болдине), – "и стихи стали такими, какими единственно могли стать... "Шалости" не вышло".

Впрочем, тогда я не сообразил вспомнить зловещий смысл народного словоупотребления: разбойники "шалят", нечистый тоже "шалит". Вот это-то как раз осталось в стихах: "скачет", "толкает" (вариант: "кувыркаясь толкает"), "играет", наконец "Дует, плюет на меня".

Последнее особенно замечательно. Бес пародирует таинство крещения, при котором иерей, в частности, говорит крещаемому: "дуни и плюни на него" (сатану). А тут – наоборот: он – "на меня".

А дальше – юмор совсем уж изуверский: такой, что я, только расслышав его, но еще не совсем поняв, ужаснулся:

Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

Это какой же такой "домовой"? Не тот ли:

Поместья мирного незримый покровитель,
Тебя молю: мой добрый домовой,
Храни селенье, лес и дикий садик мой,
И скромную семьи моей обитель!
("Домовому", 1819)

Это его хоронят накануне женитьбы автора?

И какая еще такая *ведьма*, выдаваемая замуж в преддверии бракосочетания автора не с кем-нибудь – с *Мадоной*!

Он написал: Мадона, а услышал: ведьма.

Неужели это – про нее, про ту, с которой его "важный брак... пред алтарем... соединит"?

Нет, конечно, не про *нее*.

Но разве "Пречистая" – про нее?!

Два месяца назад, 8 июля, он сунул руку в огонь. И как только, спустя два месяца, взялся за стихи, его обожгло: вот тебе Бог, а вот – порог.

XVIII
БОЛДИНСКАЯ ОСЕНЬ

На следующий день после "Бесов", 8 сентября (день в день два месяца после "Мадоны"), он пишет элегию "Безумных лет угасшее веселье". Здесь – вершина его смирения, без малейшей примеси стоицизма, смирения подлинного и потому о цене своей умалчивающего; благодарного и готового благодарить за любое "наслажденье" как за милость ("Всякая радость будет мне неожиданностью").

Когда-то я сопоставлял "Элегию" с "Желанием" ("Медлительно влекутся дни мои", 1816) – стихотворением, с которого начался *собственно* Пушкин. Собственно Пушкин начался с того, что стал расти внутри этого стихотворения, как Гвидон в плывущей по морю бочке.

Сначала – сетования на "горести несчастливой любви" и "мечты безумия" (так теперь и в элегии: "Безумных лет... Мне тяжело... смутное похмелье...").

Потом: "Но я молчу; не слышен ропот мой; Я слезы лью; мне слезы утешенье... наслажденье..." (а в элегии: "Но не хочу, о други, умирать... слезами оболью... мне будут наслажденья...").

И наконец *вышиб дно и вышел вон* – из стихов – другим:

Пускай умру, но пусть умру любя!

Не печаль "несчастливой любви", а само счастье – любить. И в элегии: "Блеснет любовь улыбкою прощальной", – то есть опять: "умру любя"; опять – вошел одним, а вышел другим.

Он по-прежнему мечтает о любви – великой и единственной, о которой всю жизнь мечтал – и которая ему не дана, ибо два медведя не живут в одной берлоге, ибо велик и единствен его творческий дар, за обладание собой требующий всей жизни – как Клеопатра. Но он все равно мечтает. Только это какая-то другая любовь. Стихотворение "Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем" – самый сильный, но *последний* чувственный всплеск в его лирике.

Зато осенью в Болдине возвращается, снова слетает к нему та "младая тень", к которой он остался холоден, как труп, четыре года назад ("Под небом голубым..."). И не потому, чтобы она была лучшей или избранной из всех; но в самих его отношениях с нею, с этой тенью, воплотилось нечто бесконечно важное в его духовной жизни.

В "Заклинании" он зовет ее "сюда, сюда", чтобы просить прощения, сказать, что все любит. Почти через полтора месяца, в конце ноября, уже перед самым отъездом, – "Для берегов отчизны дальной". Здесь он уже и не зовет, он говорит иначе: "Но жду его; он за тобой" – "поцелуй свиданья". Он говорит это накануне женитьбы на женщине, которую любит, которая даст ему Дом, – но тут не измена ей; это совсем другой поцелуй, и он будет в ином мире – там, где ему предстоит опять

В пиру лицейском очутиться,
Всех остальных еще обнять
И новых жертв уж не страшиться.
("Чем чаще празднует лицей", 1831).

Там, где скоро будет его ждать и "Дельвиг милый", с которым они, встретившись когда-то в Михайловском, руки друг другу целовали. Там, где любовь – не страсть с ее "безумством и мученьем", с ее печалью и воздыханием, а радость, бесконечная как жизнь. Здесь об этом можно только мечтать; здесь всякая радость есть неожиданность – вот его новый и трезвый взгляд на мир, в котором живут люди и который *не вечен*.

Эта новая трезвость и есть эсхатологичность позднего Пушкина; отсюда и не характерный для него обычно прямой взлет "Туда, в толпу теней родных" ("Чем чаще празднует лицей"), "В соседство Бога" ("Монастырь на Казбеке"). Дальше это не повторится в таких формах, приобретет другие ("Родрик", "Чудный сон мне Бог послал", "Странник" и пр.), и это уже иной разговор.

А с 1830 года в его лирике происходит невообразимое: исчезает любовная тематика личного характера. "Нет, нет, не должен я, не смею, не могу Волнению любви безумно предаваться..." (1832), "Благоговея богомольно Перед святыней красоты" ("Красавица", 1832), "Я *ужасаюсь* неге властной" ("Я думал, сердце позабыло", 1835, вар.) – вот теперь его взгляд на женщину. В 1833 – знакомые интонации:

..Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал –
И все бы слушал этот лепет,
Все б эти ножки целовал...

И слушал бы, и целовал бы –

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души...
("Когда б не смутное влеченье").

Куда влеченье, что за жажда его томит теперь – не говорит: видно, слов таких нет, даже у него.

Поэт, лирик – без любовной лирики! это, может, и понятно на склоне лет с их "хладными мечтами" и "строгими заботами", немощью и мудростью,– но ему-то, поэту и потомку африканца, всего за тридцать! Где это видано в поэзии?

У него это получилось. Он автор "Пророка", он "вышиб дно".

И в конце концов вышел в такое творческое пространство, в каком еще никто не бывал. Что такое Болдинская осень, удачно говорит Андрей Битов, "как не попытка написать вообще все, чтобы ничего не осталось?" Это, думаю, оттого, что ему вдруг стало *видно* все из нового пространства или, точнее, с нового уровня обзора. Сидя в бочке, ты видишь только то, что внутри нее, и это есть твоя картина мира. Он – вышел наружу, и увидел, *как все на самом деле*. Недавно он с высоты обозревал физическую вертикаль Кавказа – теперь ему предстала структура человеческого бытия на земле, стал слышен алгоритм падшего мира, где все перевернуто с ног на голову, где "В беспредельной *вышине*" жалобно визжат и воют, Надрывая сердце мне", *низшие* силы бытия – тоже, очевидно, страдающие в этом исковерканном мире, где все не на своих местах.

"Бесы" открывают Болдинскую осень. Последняя, завершающая ее вещь большой формы – "Пир во время чумы". Этой темы в довольно давнем уже замысле цикла "драматических опытов" не было; с драмой Вильсона "Чумной город" Пушкин познакомился лишь в прошлом 1829 году – и тогда произошло нечто подобное процессу мгновенной кристаллизации раствора: был найден финал цикла, а с ним – его структура, смысл, воплощение, перспектива. Перспектива уходит в вечность. Это не метафора. Тема трагедии – отношения человека с вечностью, иначе – с бессмертием. С жаждой бессмертия, которая есть память человека о своем божественном происхождении.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог!

Великие слова. В них интуиция бессмертия, для которого и был сотворен человек; интуиция, оставленная ему и после грехопадения, за которым в мир вошла смерть. В них память о том, что смерть может быть вратами в бессмертие. Но в гимне Чуме они – обман и самообман: они взяты из одного контекста и вставлены в другой, наоборотный. Данная Богом интуиция изъята из мира, где Бог, и применена к миру, где только "природа"; где анчар стоит в пустыне чахлой и скупой, где нет ничего кроме смерти и несущих смерть стихий. О "бессмертии" толкуется в антимолитве ("Всякое дыхание да хвалит Господа" – "Итак, хвала тебе, Чума!.. И девы-розы пьем дыханье..."); именно так объемный и вертикально устроенный мир "Пророка" превращается, на плоскости горизонтального мира "Анчара" в порочный круг.

Вряд ли Пушкин вспомнил о драме Вильсона, сцена из которой ляжет в основу трагедии, когда в январе 1830 года писал Е.М.Хитрово: "Стихи христианина, русского епископа, в ответ на скептические куплеты! это право большая удача"?

Удача, и правда, оказалась большая.

Сюжет сцены сошелся с его личным опытом. В трагедии происходит диалог между автором гимна, вместившего в себя вопль "падшего духа", для которого жизнь есть дар напрасный, случайный,– и священником. Когда творец антимолитвы на увещания Священника, заклинающего пир "Святою Кровью Спасителя" ("Вспомнись мне, Забвенный мною",– призывал "русский епископ" в своем стихотворении), отвечает:

Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем *страшным*,
Сознаньем беззаконья моего, –

то надо оглянуться на *страшное* стихотворение ("*Воспоминание* безмолвно предо мной...") – антипсалом, где автор оцепенело противостоял Покаянному Давидову псалму, который Вальсингам сейчас *прямо цитирует* ("*Яко* беззаконие мое аз знаю" – Пс. 50, 5). И дальше:

Сердце *чисто* созижди во мне,
Боже, и *дух прав* обнови...
(Пс. 50, 12)

И созиждется Тобою
Сердце чисто...
(Филарет)

Священник.
Матильды *чистый дух* тебя зовет.

"И ныне с высоты духовной Мне руку простираешь ты", – отвечал Пушкин Филарету; Священник произносит слова о Матильде "с подъятой к небесам... рукой".

Священник указывает туда, где *живая* Матильда – как Дженни из песни Мери ("А Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах"), песни, где сходятся мотивы элегии "Под небом голубым..." ("Младая тень уже летала") и рождающегося стихотворения "Для берегов отчизны дальней" ("Но жду его; он за тобой"). Восставляется вертикаль, и автору гимна Чуме вновь открывается небо – вместе с глубиной собственного падения:

Где я? Святое чадо света! Вижу

Тебя я там, куда мой *падший* дух
Не досягнет уже...

В остальном же мире:

Он сумасшедший, –
Он бредит о жене похороненной, –

все остается как было.

И председатель пира, очнувшийся – надолго ли? – благодаря видению возлюбленной, тоже остается, "погружен в глубокую задумчивость", – оставляется Священником на волю Божию – ибо перед открывшимся *Священнику* страданием человеческая воля бессильна. Цикл, представивший своего рода художественную феноменологию духа падшего человечества, завершается открытым финалом, в который автор вписывает себя наравне со всеми, не ища оправданий и лазеек, записывая все как есть.

Болдинскую осень, вместе с "Бесами", открывает элегия "Безумных лет угасшее веселье". Два стихотворения – две темы, заявляемые в начале большого музыкального опуса: как отчаяние и надежда, как улыбка сквозь слезы. "Бесы" – бездна отчаяния, элегия – вершина смирения.

У этой вершины есть своя вершина. Всем известная строка, которая написалась не сразу.

Я жить хочу, чтоб мыслить и мечтать...

Этот вариант – из какой-то другой поэзии: в которой подобных строк хоть отбавляй, но нет "Пророка". В поэзии, где нет "Пророка", может ли быть сказано: "Я жить хочу, *чтоб* мыслить и *страдать*"? Жить, чтоб страдать?

В поэзии, где это возможно,– возможна Болдинская осень.

В сущности, вся Болдинская осень – вариации на две темы; точнее – на тему отношений между относительным и абсолютным, "здесь" и "там", землею и небом жизни, низкими так называемыми истинами и так называемым возвышающим обманом, "мелкими причинами" и "великими последствиями" (заметка о "Графе Нулине", черн.), "мышьей беготней" жизни и ее "смыслом". В конечном счете – между образом Божьим в человеке и "падшим духом" его; между Бытием сотворенным и бытием изуродованным. Неслыханная быстрота, с какой в течение трех месяцев создается целая великая литература во всех основных жанрах, которой иной культуре хватило бы на столетие, а то и больше,– эта быстрота говорит о верности, универсальности некой общей формулы судеб этого пирующего во время чумы, этого падшего, но еще не покинутого Богом мира, – формулы, которая, будучи уловлена, работает уже сама – только успевай записывать, и только хватило бы крови.

1989–1999

Экран и сцена –